

⁴⁶ См.: Уразаева Т. Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск, 1995. С. 204—205.

⁴⁷ См.: Котельников В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 3—41.

⁴⁸ Там же. С. 25.

⁴⁹ Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. III. Таллинн, 1993. С. 21, 23.

⁵⁰ Там же. С. 21.

⁵¹ Там же. С. 23.

⁵² Об античных источниках мифологической позиции медиума у Тютчева, в том числе об аналогии со «сферосом» Эмпедокла, см.: Козырев Б. М. Письма о Тютчеве // Лит. наследство М., 1988. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. С. 111.

⁵³ Андреев Д. Л. Роза мира. С. 368.

⁵⁴ См. в этой связи: Коган Л. А. Формула покоя: (Фрагмент философии русской поэзии) // Вопросы философии. 1979. № 11. С. 127—138. В широких духовно-религиозных контекстах русской поэтической традиции концепт «покой» прослежен в цитированной выше статье В. А. Котельникова. Показательный диалог с лермонтовским прецедентом «Выхожу один я на дорогу...», осуществленный в стихотворениях «Ночь. Не слышно городского шума...» А. Фета и «К Лавинии» А. Григорьева, в аспекте заявленной темы и в плане ритмической организации стиха подробно освещен в нашей работе: Зырянов О. В. Принципы анализа поэтического текста. Екатеринбург, 2000. С. 117—123.

МОТИВ ПЕРВЕРСНЫХ ПИРОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1830—1870-Х ГОДОВ

Е. К. СОЗИНА

ЕКАТЕРИНБУРГ

1.

Мотив пира — один из древнейших в мировой литературе и мифологии. В контекст его значений Д. М. Магомедова вводит «древние метафоры еды и питья, жанр симпозиона, жанр братской трапезы ранних христиан (агапе), дружеской пирушки с ее культом молодости, праздника жизни, дружбы, любви, мотивы дружеской чаши, хмеля, вина как один из опорных топосов в жанрах идиллии, элегии и дружеского послания в европейской поэзии Нового времени, включая русскую лирику», и также значение пира как «коллективного ритуального действия», символа «устойчивости миропорядка, благополучия рода, всеобщей гармонии (“пир на весь мир”）」¹. Исходя из мифологической традиции, символическими пределами этого мотива (темы) следует считать расцвет жизненных сил и смерть, венчающую жизненный цикл², Эрос и Танатос, наслаждение и страдание, избыток и растрату³. А кроме того, символическое пространство данного образа-мотива связано с вкушанием не только даров телесных и природных, но и поэтических, словесных (ср. «Пир» Платона, мед Одина и т. д.), что также увязывается с древнейшей мифологической, обрядовой метафорикой пира, раскрытой в работе О. М. Фрейденберг. Однако в рамках этой статьи мы предпочитаем говорить не о метафоре, но о *мотиве* или *теме* пира, ибо избранный нами материал русской литературы представляет «пир» не как метафору — субститут-заместитель предметного действия, но как вполне реальный акт или процесс, получивший отражение в произведении и ставший опорным моментом его содержательной и художественной структуры. Употребляя понятие «перверсные пиры», мы следуем Ю. М. Лотману, который в своих размышлениях над поздними произведениями А. С. Пушкина писал: «...В “маленьких трагедиях” перед нами цепь перверсных пиров: “пир” Барона перед сундуком, “пир”, за которым Сальери убивает Моцарта, “пир”, на который Дон Гуан приглашает Командора»⁴, — наконец, «пир» чумы и ее антагонистов.

В функционировании мотива пира в русской литературе первой трети XIX века прослеживается, по крайней мере, две магистральных тенденции: 1) движение содержательной наполненности мотива от первого из указанных выше полюсов (Эрос) ко второму (Танатос) — с их возможной перверсией и объединением, 2) связь мотива пира и вина с античной тематикой. Сиянье стилизованной греческой античности окрашивает лирику К. Батюшкова, А. Дельвига, А. Пушкина, П. Вя-

земского, раннего Е. Боратынского; вместе с тем вакхическим пирам друзей и муз нередко сопутствует героика республиканского Рима⁵. В 1830-е годы на смену им являются «поздние» пиры Клеопатры и Нерона — поистине пиры «во время чумы», где Танатос торжествует над Эросом. Пророческим смыслом наполняются строки К. Н. Батюшкова 1815 года: «Мы область призраков обманчивых прошли; / Мы пили чашу сладострастия...». Динамика такого рода поздне-римских, буквально «перверсных», пиров в русской литературе 1830—1870-х годов и является предметом нашего рассмотрения.

Отмеченная выше трансформация мотива пиршественного веселья в русской поэзии не случайна: она закономерно выводит нас к иной и более глобальной теме — смене культурных языков в художественной жизни России первой половины XIX века, т. е. к постепенному разрушению системы мифориторического «готового» слова, о чем писал А. В. Михайлов⁶. Само это разрушение сопровождалось напряженным переживанием людьми 1830-х годов состояния «*similitudo temporum*» (Г. С. Кнабе), указывающего на вхождение русского сознания в структуру рекуррентности, т. е. своеобразного «возвращения» или «повторения вперед»⁷. Ее содержанием и становится ощущение русской интеллигенцией этого периода подобия двух эпох: своей и времени падения Рима, когда на смену античной цивилизации шла новая христианская эра. Упомянем, что параллельно тому наблюдается смена ориентиров в освоении и осмыслении русской литературой слоев античной культуры: от более ранних (греческих) — к более поздним (римским)⁸. В 30-е годы приходит увлечение римской античностью не как завершенным в себе мифом и идеалом, а как завершенным периодом мировой истории; забегая вперед, скажем, что через структуру рекуррентности — духовного «повторения» Россией опыта Рима — в 1830-е—начало 1840-х годов происходило становление исторического сознания русского общества.

По-видимому, сама идея сближения двух «критических» эпох — Рима времен Нерона и начала нового (XIX-го) столетия — принадлежит французскому утописту А. де Сен-Симону, активное проникновение учения которого в Россию происходило именно в 1830-е годы. По Сен-Симону, в истории человечества наблюдается последовательное чередование «критических» и «органических» эпох; главное отличие «критической» эпохи — отсутствие в обществе веры, прочных нравственных устоев и торжество эгоизма: человек «верит в фатум, как верил прежде в Провидение; он любит, он воспекает *беспорядок*, как раньше обожал и прославлял *гармонию*», разрушаются «симпатические узы» любви и возвышенных чувств⁹. И если величайший кризис в истории человечества в эпоху падения Римской империи был связан с переходом от политеизма к монотеизму (благая весть Христа), то в начале XIX века это прогнозируемый Сен-Симоном и его учениками приход людей «к идее единого закона» — первоевангельскому учению братства и любви, отсутствия привилегий бедных перед богатыми. Именно как *критическую* эпоху оценивали свое время многие деятели русской культуры 1830—1840-х годов: П. Чаадаев, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Герцен и др., ибо для России смена глобальных культурных ориентаций (согласно упомянутой концепции Михайлова, произошедшая на Западе на рубеже XVIII—XIX вв.) оттягивается как раз до 1830-х—начала 1840-х годов. Тогда и складывается в русской литературе символика гибельного, «перверсного» пира, где изобилие порождает избыток и венчается трансгрессией в смерть.

Наметим опорные точки движения указанного мотива в русской литературе, главным образом в поэзии. Первый в этом ряду — А. С. Пушкин: от послания «К вельможе» (1829), в котором виток-цикл античного Рима накладывается на цикл европейского XVIII века и утверждается мысль об аналогии закатов двух праздничных эпох, — к «Египетским ночам» и незавершенным произведениям 1833—1835 годов («Мы проводили вечер на даче...» и «Повесть из римской жизни»). «Пир во время чумы» выпадает из этого ряда, ибо хотя в нем также реализуется символика гибельного, перверсного пира, но нет интересующего нас соответствия эпох (античный Рим — Россия) — при том, что есть свое символическое соответствие другого рода, рождающее близкие идеологические коннотации: безбожие, или кощунство, Председателя — позиция веры и смирения христианского священника.

Семантическое поле «пира» в контексте целостного творчества Пушкина разнообразно и общеизвестно. Кроме традиционной символики дома, *пир* несет в себе не менее постоянный смысл «праздника жизни», расцвета жизненных сил. В финале «Евгения Онегина» говорится: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала, полного вина», — и эта позиция имела для автора принципиальный характер, будучи связана с его концепцией стадийного развития жизни, по которой следом за пиком развития неминуемы упадок и старость, если не деградация («Невидимо склоняясь и хладея, / Мы движемся к началу своему»). Поэтому *прерванный* пир — это некая остановка жизненной кривой, сохраняющая за субъектом (или его сознанием) лучшие и высшие минуты жизненного праздника. В смысловом плане пушкинский *пир* синонимичен его же игре «младой жизни», еще не ведающей суровых законов природы и мира. Смерть «на пиру жизни» — отмеченный В. А. Грехневым сюжетобразующий мотив элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»¹⁰ — это наивысший взлет, который может позволить себе человек (ср. также об-

раз Петрония в «Повести из римской жизни») или которым его награждает судьба. Попытаемся теперь выделить иные, актуальные для нашей темы, коннотации пушкинского образа пира.

Реконструируя историю замыслов Пушкина, связанных с поздней античностью, объединяющим их сквозным сюжетом Ю. М. Лотман полагал сюжет об Иисусе¹¹ и, таким образом, эксплицировал намеченную Сен-Симоном и актуальную для 30-х годов сему гибельного пира, несущего смысл рождения нового из смерти старого. Тем самым в теме пира у Пушкина обнажаются амбивалентность и нерасторжимость нескольких моделей времени: *циклической*, родственной мифической, которая в человеческом восприятии предстает как стадияльная, или *дискретная*¹², и *линейной* или исторической, чреватой апокалипсисом (ибо линейное время, знаменовавшее вторжение стрелы истории в мифический цикл, обычно связывают с религией иудаизма¹³). Очень ярко их соприсутствие дано в послании «К вельможе». «Один все тот же ты. Ступив за твой порог, / Я вдруг переносюсь во дни Екатерины. / ... / Ты, не участвуя в волнениях мирских, / Порой насмешливо в окно глядишь на них / И видишь оборот во всем кругообразный» — в этих строках дана модель кругового (циклического) движения времени, выступающего в качестве *мета*времени по отношению к тому, в котором обычно живет человек. Однако если для героя и адресата прошедшее предстает старой Екклесиаста («Все, все уже прошли») — круговращением «превратностей» времен, то лирическое сознание автора объемлет сознание своего героя, и именно автор, используя воображаемые размышления «вельможи», вводит нас в состояние рекурренции: сопоставляет конец блестящего Екатерининского века с закатом Рима. В финале же стихотворения возникает отчетливый образ векторно направленного пути, т. е. времени линейного, причем он «выплывает» из картины роскошного заката римских вельмож «в тени порфирных бань и мраморных палат»: «И к ним издалека то воин, то оратор, / То консул молодой, то сумрачный диктатор / Являлись день-другой роскошно отдохнуть, / Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь». Очевидно, что их объединение и победа непрерывности мира над дискретностью и «превратностью» нашего представления о мире возможны только в переживании катарсиса — таинства единобытия рождения и смерти, открывающего *ритуальное*, или *литургическое* (по М. Элиаде), время. Для светского, а также исторического сознания вхождение в структуру рекурренции и означало соприкосновение с литургическим временем. Обращение к нему происходит у Пушкина в упомянутых выше, чаще всего незавершенных, произведениях середины 1830-х годов, где пир — это кульминационная точка жизненного или исторического цикла времени, вслед за которой неминуемы закат и смерть, растрата и расплата (не только человека, но и общества, цивилизации, самого исторического времени); таким образом, пир обретает здесь значение *ритуального* действия, хотя не всегда осознается в качестве такового героями произведений.

Ритуальное время, согласно разнообразным мифологическим и религиозным системам, открывается человеку в мистическом озарении, подобном катарсису, и сопровождается неким *видением*, благодаря которому в индивидуальном сознании и утверждается знание о вечности сакральных актов¹⁴, возобновляющих бытие мира (по существу — вечных актов сознания), и личная причастность к ним. Это видение рисует нам «Цицерон» Ф. И. Тютчева (1830) — стихотворение, созданное в тот же временной промежуток, когда и Пушкина чрезвычайно занимала тема падения миров¹⁵. У Тютчева мы вновь наблюдаем отмеченный выше пучок смыслов: закат великого города-империи сменяется его ночью; есть «зритель» роковых минут мира (аналог пушкинского рассказчика в отрывках), который «с капилийской высоты» возносится в совет небожителей и приобщается к их высоким играм. Стихотворение в целом, несмотря на его конкретно-историческую, «римскую», контекстуальность, исследованную Г. С. Кнабе¹⁶, можно рассматривать как рассказ о путешествии по ступеням мистического знания: перейдя за черту возможного для человека, герой становится «призванным»; цена видения и переживания смерти исторической эпохи — бессмертие, цена пиров небожителей — закат и кровь земнорожденных, но так составляется полнота мира, дарующая «блаженство». Пир и питье — воплощение этой полноты, награда за мучительный путь.

Опосредованно, в контексте всей поэзии Тютчева, этот мотив божественного пира, знаменующего конец земной цивилизации, на котором довелось присутствовать смертному, выводит нас к образу тютчевского поэта — медиума, помещающегося в промежутке «между двойною бездной» и прозревающего, т. е. душой внимающего, «Глухие времени стенанья, / Пророчески-прощальный глас...». Не с пиров ли небожителей, подносящих ему чашу с бессмертьем, выносит поэт свой божественный дар?.. Эта ассоциация подкрепляется тем, что во второй строфе «Цицерона» формы личных местоимений и номинация, обозначающая конкретное лицо («Оратор римский говорил...», «...я поздно встал...», «...во всем величьи видел ты...»), меняются на форму относительного местоимения — «Блажен, *кто* посетил сей мир...»: под «кто» и «он» может подразумеваться не просто любой, но сам поэт, лирическое «я» Тютчева.

Тема конца цивилизации, при весьма пессимистической оценке возможностей ее возрождения, как известно, сохраняется у Тютчева до конца жизни. В 1830-е годы об этом — «Mal'aria», «Через Ливонские я проезжал поля...», «Я лютеран люблю богослуженье...» (а к 1820-м годам

относятся «Бессонница», «Последний катаклизм»). Позднее осмысление смертоносности, убийственности высших моментов человеческого существования и человеческой страсти войдет в тютчевскую концепцию личности и получит в его поэзии сугубо личную, интимную интерпретацию, весьма отличную от пушкинской. Упомянем однако, что мотив «*позднего* пира» вновь появляется в стихотворении Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...» (1849?)¹⁷, и вновь — в античном, хотя изрядно мифологизированном, контексте (и это притом, что в целом в лирике Тютчева «пиров» крайне немного).

Композиция стихотворения аналогична той, что дана в «Цицероне»: «земная» часть противопоставит «вечной», «небесной», причем вторая и более отвлеченная по содержанию часть оставляет обратный след на первой, раскрывая в ней новые символические смыслы. Но в стихотворении Тютчева «Кончен пир...» описание мира «*дольного*» занимает не только первую, а и половину второй строфы, оппозиция двух мирообразов доводится до контраста: мир «горный» абсолютно чист, покоен и светел, он недостижим для «земли» и оттеняет царящие в первой строфе и начале второй беспорядок и чад *позднего* и уже окончившегося пира. Вместе с тем, в этом стихотворении появляется новый мотив, которого не было и не могло быть в более ранних стихах поэта, ибо он, очевидно, связан с обстоятельствами его личного биографического пути. Звезды — представители мира «горного» — в стихотворении «Кончен пир...» **отвечают** «смертным взглядам / Непорочными лучами»: они обнаруживают свою причастность к земным делам, а не то «великое спокойствие «равнодушной» природы», которое в общем-то признавалось нормальным для мироздания в стихотворениях Пушкина и самого Тютчева в поздний период творчества («От жизни той, что бушевала здесь...» и др.). В этом произведении Тютчева мы видим человека втянутым в бытие мироздания, а не поглощенным им и не уходящим в олимпийское спокойствие небожителей¹⁸. И вновь *пиры* в стихотворении «Кончен пир...» — это «праздник жизни», но жизни подчеркнута земной, беспокойно-телесной, освобождение от которой имеет в стихотворении отчетливый христианский смысл. Однако несмотря на то, что «отрыв» тютчевского героя от «пиров» выглядит как поздний («Кончив пир, мы *поздно* встали...») и совпадает с символическим концом эмпирической или физической жизни человека, он не оценивается как запоздалый: *поздно* в семантике Тютчева не значит *опоздать* (*поздно* вставший герой «Цицерона» успевает как раз вовремя на пир небожителей).

Таким образом, на основе сопоставления двух стихов Тютчева мы можем выделить еще один вектор движения содержания мотива губительного (перверсного) пира, характеризующий динамику русского сознания с 1830-х к 1850-м годам: этот вектор — переакцентировка авторского внимания с античной или языческой семы мотива на христианскую. Подчеркнем, что сердцевиной символического значения темы (мотива) губительного пира является для нас смена эпох, закономерное движение самой истории, причем истории не в ее фактической (событийной) наполненности, а в ее духовно-культурном, смысловом, или фактуальном, понимании.

Ощущение подобия времен — эмоциональный коррелят структуры рекуррентности — вводит субъекта в особое же состояние времени — время ритуальное, т. е. время свершения неких мировых событий, которые вновь и вновь возвращаются и длятся в нашем сознании. К числу таких мировых событий не просто истории, но именно сознания, и принадлежит смена духовных парадигм жизни человечества (античного язычества — на христианство, хотя гипотетически историческое содержание смены эпох может быть любым), *символ пира* на это событие указывает и его закрепляет. Ритуальное время было ведомо и Пушкину, но Тютчев на конец 1820-х—начало 1830-х годов выразил его всех яснее и отчетливее, ибо его поэтическое сознание плотно смыкалось с сознанием мифа. Не случайно перверсный пир, насыщенный и дополненный контекстными смыслами пира поэзии святой, станет одним из сквозных мотивов русской поэзии и, как известно, наиболее полно отразится в лирике О. Мандельштама¹⁹. Вот лишь один дополнительный, чисто ассоциативный, пример из стихотворения поэта середины XX века Ольги Анстей «Родной язык»:

Иль так еще: он — праздник, званный пир.
И мы званы! И мы вкушаем брашен
И пьем живую воду из кратир, —
И боги мы, и нам никто не страшен.

Но знаем: ненадолго мы в гостях,
И на глоточек лишний жадно метим,
Сжимаем хлеб преломленный в горстях
И прячем от стола объедки детям.

Для новых бражников нужны места —
И смена яств идет в высокой зале,
И нас, еще не вытерших уста,
Уводят спать. А пир бушует дале²⁰.

Как видим, пир и здесь символизирует границу, смену, переход от одного состояния мира к другому, и в то же время — нескончаемую длительность этой границы или перехода («А пир бушует дале»). Поэтому он означает и некий ритуал, на котором отдельному «я» позволено присутствовать недолго, но — присутствовать, тогда как герой стихотворения Мандельштама «Концерт на вокзале» (а связь с ним достаточно ощутима в стихотворении Анстей, это даже не связь по типу интертекстуальной, сколько вполне осознанное продолжение поэтом следующей эпохи мандельштамовской темы, за которой угадывается весь «золотой век» русской поэзии²¹) опаздывает «на звучный пир, в элизим туманный», сам же пир обращается для него в «тризну милой тени»²²; граница между жизнью и смертью, явная и для Тютчева, и для Анстей, у Мандельштама фактически стирается — таков новый смысл ритуального пира, вносенный в его поэзию событиями XX века.

2.

Однако возвратимся к тому историческому периоду в жизни России, с которого мы начали свой анализ. Параллелизм сумеречной эпохи 1830-х годов и времени римского заката тогда же привлекал активное внимание А. И. Герцена. Определенное сходство с пушкинским замыслом обнаруживает его незавершенное произведение «Из римских сцен» (1838) — след неосуществленного замысла создать драматическую поэму под названием «Лициний». Около 1861 года Герцен по памяти воссоздает «Scenario двух драматических опытов: Лициний и Вильям Пен», причем первая сцена «Лициния» вводит нас в обстановку пира, нарушаемого кажущейся бессвязной речью героя о неизбежности падения Рима. Во второй сцене Лициний умирает, а в финале его воскрешает апостол Павел. Если учесть, что ключевым эпизодом «Повести из римской жизни» Пушкина, согласно реконструкции Ю. Лотмана, был рассказ раба-христианина, проводимое нами общеструктурное сходство пушкинского сюжета с замыслом Герцена становится еще отчетливее. Ведь и в пушкинской повести (особенно если расширить ее рамки за счет отрывка о Клеопатре, входящего в текст «Мы проводили вечер на даче...», как предлагал Лотман), и в драматическом опыте Герцена вест о новой религии застаёт главных героев на пиру, венчаемом смертью. Таким образом, *пир* и *смерть*, как у Пушкина и Тютчева, вновь оказываются совмещены, и опять это пиры *поздние*, совершающиеся в предчувствии их участниками рокового финала празднества, но за «растратой» и смертью неминуемо провидится новая жизнь.

Замысел «римских сцен», в целом аналогичный герценовскому, в 1830-е годы возник и у А. Н. Майкова — поэта, одной из любимых тем которого была тема Рима и Италии (как древней, так и современной: см., напр., «Очерки Рима» 1847, поэму «Две судьбы» 1844 и т. д.). Исходный замысел был воплощен Майковым в начале 1840-х годов: «Олинф и Эсфирь» (1841) и «Три смерти» (1842—1851). В лирической драме «Три смерти», как и у Герцена, исторической основой сюжета стали обстоятельства заговора Пизона, описанного Тацитом. Автор сводит трех героев, представляющих разные жизненные позиции, но одинаково приговоренных Нероном к смерти и всецело принадлежащих к уходящему в прошлое языческому Риму. Герой драмы Сенека подводит итог происходящему: «Наш век прошел. Пора нам, братья! / Иные люди в мир пришли, / Иные чувства и понятия / Они с собою принесли...» (с. 458)²³ — и собирается повторить выбор Сократа. Однако в центр сюжетного действия выдвигается не он и не молодой поэт Лукан, страшась смерти и вначале желающий любой ценой сохранить жизнь, но образ эпикурейца Люция, который стремится закончить свою жизнь на роскошном пиру, в кругу друзей и возлюбленных. Здесь в теме пира, поднимаемой Люцием, доминируют анакреонтические, батюшковские интонации, ибо Люцию «до тайн грядущих» дела нет, ему важно испытать пресыщение перед безвозвратной смертью:

И на коленях девы милой
Я с напряженной жизни силой
В последний раз уплюсь душой
Дыханьем трав, и морем спящим,
И солнцем, в волны заходящим,
И Пирры ясной красотой!..
Когда ж пресыщусь до избытка,
Она смертельного напитка,
Умилно улыбаясь, мне,
Сама не зная, даст в вине,
И я умру шутя, чуть слышно,
Как истый мудрый сибарит,
Который, трапезою пышной
Насытив тонкий аппетит,
Средь ароматов мирно спит (с. 460).

Итак, мотив пира в драме Майкова выполняет роль сюжетообразующей ситуации и несет вполне

конкретный, закрепленный исторической традицией смысл, ранее воспроизведенный в произведениях Пушкина: он отражает ритуальный акт прощания с жизнью древнего римлянина, который сознательно выбирает смерть на жизненном пиру, в расцвете сил, противопоставляя свой гордый дух идее обреченности и подвластности индивидуальной воли личности воле императора, истории, объективному течению жизни. Характерно, что мотив беззаботного анакреонтического пира литературы начала XIX века в 1840-е годы обрастает новыми контекстными связями и, накладываясь на сему прощания с жизнью, «облегчает» ее и отчасти снимает трагизм гибельного пира, знаменующего уход его участников в смерть.

В этот период образ античного пира возникает также в ряде стихов А. Майкова: «Пусть полуцики скифы...» (1841), «Эпикурейские песни», назначенные первоначально для поэмы «Три смерти» как сочинение Лукана (1840—1850), «Древний Рим», где вводится имя Лициния (1843). Везде тема пира пересекается с пресыщением жизнью и добровольным расставанием с ее благами.

И, выпив весь фиал блаженств и наслаждений,
Чтоб жизненный свой путь достойно увенчать,
В борьбе со смертью испробуй духа силы,
И, вокруг созвав друзей, себе открывши жилы,
Учи вселенную, как должно умирать (с. 104), —

поучает «старик» «своих сынов ... за чашей яду» в стихотворении «Древний Рим»²⁴.

Указанная нами семантика «пира» в течение 1840-х годов ассимилировалась с более общей темой античного Рима как символа гражданского и личного мужества человека перед лицом не зависящих от него обстоятельств, как воплощения своеобразного суверенитета личности, осуществляющей свой выбор в пользу *нежизни* на основании давно обретенной и не подвергаемой сомнению «предвыборной инстанции». На рубеже 1840—1850-х годов, осмысляя в книге «С того берега» опыт европейских революций конца десятилетия, А. И. Герцен в качестве личного примера «гордости побежденных» будет вновь рассматривать опыт римлян: «Помните ли вы римских философов в первые века христианства, — их положение имеет много сходного с нашим; у них ускользнуло настоящее и будущее, с прошедшим они были во вражде. Уверенные в том, что они ясно и лучше понимают истину, они скорбно смотрели на разрушающийся мир и на мир водворяемый, они чувствовали себя правее обоих и слабее обоих. <...> ...Земля исчезала под их ногами, участие к ним стыло; но они умели величаво и гордо дожидаться, пока разгром захватит кого-нибудь из них, — умели умирать, не накупаясь на смерть, и без притязания спасти себя или мир; они гибли хладнокровно, безучастно к себе; они умели, пощаженные смертью, завертываться в свою тогу и молча досматривать, что станет с Римом, с людьми»²⁵. «Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной», — скажет спустя более чем полвека О. Мандельштам.

Иной становится семантика пиров в трагедии А. Майкова «Два мира», созданной уже в новую эпоху (1872—1881), но сохранившей в своей основе, по словам автора, конфликт «древнего греко-римского мира ... с миром христианским» (с. 539), вошедший в отечественную литературу в 1830-е годы. В третьей части трагедии, испив «смертельного напитка», на пиру умирает Деций — герой, который, согласно авторскому замыслу, «должен был вмещать в себя все, что древний мир произвел великого и прекрасного» (с. 539). Он отказывается от принятия новой религии его бывших друзей, теперь ставших христианами, и сохраняет верность «Риму отцов».

В противоположность более ранним произведениям, созданным на ту же тему, в этой трагедии Майкова акцент сделан не на отживающем язычестве, а на новом мире христиан, хотя сам автор и признавался, что «понять христианский мир не только в отвлеченном представлении, а в живых осмысленных образах, в отдельных личностях, оказалось гораздо труднее, чем сладить с миром языческим» (с. 539). Представители христианства — средоточие положительных ценностей автора, в чем он стремится убедить читателя как самим ходом сюжета, так и страстными речами героев. Их стремлениям к «свету истинному» и «нетленному», к спасению и вечной жизни, исходящим из тьмы римских катакомб, противопоставляется избыток и роскошь последнего пира во дворце Деция: античный Рим подобен мошкам, кружащим на солнце одно лишь мгновение. Об этом поет хор, услаждающий слух гостей: «Ловите, ловите / Часы наслажденья! / Спешите, спешите / Пожить хоть мгновенье!» (с. 581).

Прозрачный аллегоризм антитезы, определяющей идеологическую и композиционную структуру трагедии, раскрывает героиня произведения, христианка Лида:

Новый Рим!

Да! здесь

У вас пиры, а там, под вами,

В земле, там, в катакомбах, весь

Всечасно молит со слезами

О вас же — христианский Рим,

Чтоб вседержатель Бог дал силы
Ему спасти вас... (с. 621).

В ответ Деций поистине «пророчески» (если иметь в виду развитие этой идеологемы последующей русской мыслью уже на рубеже XX века) восклицает:

Новый Рим!
Да разве может быть два Рима?
Два разума! две правды! два
Могущества, два божества! (с. 621).

Характерно, что трагедия Майкова, написанная в преддверии символизма, была высоко оценена современниками, поэт получил за нее Пушкинскую премию Академии наук. В одной из замечаний, как бы отвечая на премию, он назвал себя не «реставратором древнего мира» (что предполагало, с его точки зрения, доминанту на изображении «язычников»), а «живописцем», для которого главное — «в усвоении духа эпохи, людей, поэзии» (с. 854). Мы бы сказали, что Майкову удалось создать трагедию, отразившую дух его собственного общества — эпохи предсимволизма и вторичной рефлексии сознания русского общества на христианство.

Таким образом, в символическо-антропологическом плане мотив *прерванного* перверсного пира, почерпнутый А. Герценом и А. Майковым из античной исторической традиции, но ранее использованный А. Пушкиным, реализует пушкинскую же максиму: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил...». В метаисторическом плане он указывает на катарсическое обновление эпох и приобретает ритуальное значение, акцентированное в стихах Ф. Тютчева. В плане историко-литературном он становится тем «зерном», из которого затем и очень скоро вырастают построения символистов, в частности Д. С. Мережковского, заменившего дуализм двух миров и двух воззрений их синтезом. К концу столетия тема перверсного пира утратит свое *историческое* содержание и войдет в структуру нового символистского мифа поэтов XX века.

Примечания

¹ Магомедова Д. М. Мотив пира в поэзии О. Мандельштама // Мотив вина в литературе: Матер. науч. конференции 27—31 октября 2001 г., г. Тверь. Тверь, 2001. С. 73. Здесь же приведена литература, на которую опирается автор, указывая значения образа пира.

² См. об этом: Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 62—63, 120—121 и др.

³ См.: Философия пира: Опыт постижения / Под ред. проф. К. С. Пигрова. СПб., 1999.

⁴ Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Т. II. Таллинн, 1992. С. 478.

⁵ См. об этом: Кнабе Г. С. Русская античность. М., 1999.

⁶ См.: Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 473—563.

⁷ Термин «рекурренция» принадлежит М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорскому и означает определенную структуру сознания (его «место», или «топос»), в которой происходит воспроизводство того или иного содержательного субстрата культуры или самого сознания, наблюдаемое «участниками» этого процесса. «Рекурренция есть **возвращение** (здесь и далее все выделения авторские. — Е. С.) индивидуального сознания (не в смысле «Я», а в смысле континуума **состояний** сознания) к **сфере** сознания, фиксируемое в рефлексии над фактами сознания и само наблюдаемое как **факт сознания**». — Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1997. С. 80.

⁸ В этом плане наши наблюдения расходятся с выводами А. В. Михайлова, сделанными им на материале западноевропейской культуры: «В итоге все культурное движение рубежа веков отражает в перевернутом виде культурное развитие античности, — это движение от позднейшего к более раннему, и от традиционного образа античности к самому ее смыслу» (Михайлов А. В. Указ. соч. С. 517). Более подробно нашу полемику с А. В. Михайловым см.: Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. С. 88—89, 191—192, 254—256 и др.

⁹ Изложение учения Сен-Симона (1828—1829). М.; Пг, 1923. С. 80.

¹⁰ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 157.

¹¹ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 456.

¹² В. А. Кошелев называет эту модель времени *дискретной* или *колебательной*, а также временем «превратности», заимствуя последнее наименование у древних китайцев. Он показывает значимость всех трех моделей времени: циклического, линейного и «превратности» — в «Евгении Онегине» Пушкина. См.: Кошелев В. А. «Онегина» воздушная громада... СПб., 1999. С. 124—126.

¹³ См., напр.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 168—170; Ирхин В. Ю., Кацнельсон М. И. Уставы небес: 16 глав о науке и вере. Екатеринбург, 2000. С. 423—424.

¹⁴ «Христос мог родиться хоть тысячу раз в Вифлееме, но если Он не родится в тебе, то ты погиб навечно», — говорил Ангелус Силезиус (цит. по: Ирхин В. Ю., Кацнельсон М. И. Указ. соч. С. 433). «Для христианина Иисус умирает и воскресает перед ним *hic et nunc*. Через Крестные Муки или Воскрешение христианин рассеивает мирское время и вливается во время изначальное и священное» (Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996. С. 31). Аналогичным было отношение к древним таинствам и сакральным событиям человека любой архаической культуры.

¹⁵ «Пир во время чумы» датируется тем же 1830 годом, а стихотворение Тютчева «Цицерон» в 1836 году было перепечатано Пушкиным в «Современнике». Приведем полный текст стихотворения:

Оратор римский говорил
«Средь бурь гражданских и тревоги:
Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так! но, прощаясь с римской славой,
С капитолйской высоты,
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые —
Его призвали Всеблагие,
Как собеседника на пир;
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был,
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.

Напоминаем, что в первоначальной публикации стихотворения в «Деннице» (1831) 9-й стих читался так:

Блажен, кто посетил сей мир.

¹⁶ См.: Кнабе Г. С. Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева / Под общ. ред. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1990. С. 273—277.

¹⁷ Текст стихотворения таков:

Кончен пир, умолкли хоры,
Опорожнены амфоры,
Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вины,
На главах венки измяты —
Лишь курятся ароматы
В опустевшей светлой зале...
Кончив пир, мы поздно встали —
Звезды на небе сияли,
Ночь достигла половины...

Как над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем,
С тускло-рдяным освещеньем
И бессонными толпами, —
Как над этим дольным чадом,
В горнем выпренном пределе,
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядам
Непорочными лучами.

¹⁸ Вместе с тем, обе позиции: условно — «цицероновская» (языческая) и личностно-христианская — сосуществуют в творчестве Тютчева и в тот период, и далее. К 1850—1851 гг. относится стихотворение «Поминки» о падении Трои, завершающееся словами Гекубы, принимающей «благодатное вино», несущее ей забвение:

«Дым, пар дымный все земное —
Вечность, боги, лишь у вас!

Как уходят клубы дыма,
Так уходят наши дни —
Боги, вечны вы одни —
Все земное идет мимо!».

¹⁹ См. об этом: Магомедова Д. М. Указ. соч. С. 73—75.

²⁰ Начальные две строфы стихотворения, выпущенные нами, таковы:

Он снился мне титаном-кораблем
Под вздутыми седыми парусами,
И чудилось: пока мы с ним, на нем —
Мы даже, может быть, титаны сами.

На малый час — но счастливы сполна,
Хоть за корму крутую подержаться,

Пока за борт не смоет нас волна...
А он — титан — он будет дальше мчаться.

Благодарю А. С. Бурштейна, любезно указавшего мне на это стихотворение О. Анстей.

²¹ См. об этом известную работу Б. М. Гаспарова: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 162—186.

²² Мы отметили лишь те коннотативные связи стихотворения О. Анстей, которые вызваны нашей темой, — дабы показать ее пролонгированную жизнь в поэзии иных эпох. Понятно, что само стихотворение глубже и может интерпретироваться иначе.

²³ Произведения Майкова цит. по: *Майков А. Н.* Избр. произведения. (Б-ка поэта. Большая серия.) Л., 1977. Здесь и далее страницы даются в скобках в нашем тексте. Мысль же Сенеки о смене поколений сам поэт комментировал следующим образом: «Имелось в виду предание о знакомстве Сенеки с апостолом Павлом» (с. 846). Тем самым еще более явной становится связь его драмы с герценовским «Лицинием», где герой также «прозревает» и воскресает (вполне буквально) благодаря встрече с ап. Павлом.

²⁴ Не можем не указать на любопытную параллель, возникающую между этим стихом Майкова и известным стихотворением Н. А. Некрасова «Памяти Добролюбова» (1864): «Учил ты жить для славы, для свободы, / Но более учил ты умирать». Очевидно, что образы революционеров в стихах Некрасова воссоздавались им не только по модели христианских святых и пророков, но и античных стоиков. Об этом говорит и следующая строфа из стихотворения, посвященного Н. Г. Чернышевскому (1874): «Так мыслит он — и смерть ему любезна, / Не скажет он, что жизнь его нужна, / Не скажет он, гибель бесполезна: / Его судьба давно ему ясна».

²⁵ *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1965. Т. VI. С. 105—106.

О СКРЫТОЙ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ А. БЛОКА

А. И. ИЛЬЕНКОВ

ЕКАТЕРИНБУРГ

Как известно, свое итоговое «Собрание стихотворений» А. А. Блок составил как единое сюжетное произведение — лирический трёхтомник. В предисловии к его первому изданию (1911) автор пишет: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены, но каждое *стихотворение* (курсив автора. — А. И.) необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*, каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”»¹. В. Н. Орлов по этому поводу пишет: «Существенно меняя от издания к изданию *состав* своего трёхтомника, А. Блок не отказывался от положенных в его основу общих *конструктивных принципов*... <...> Структура ее, продуманная до мельчайших деталей в целях наиболее полного и глубокого выявления внутренней логики творческого развития поэта (как он сам ее понимал) оставалась во всех случаях непоколебленной»². Понятно, какое важное значение приобретает в этой ситуации композиция «Собрания стихотворений», и не менее естественно искать ключ к трилогии в фактах личной биографии поэта, коль скоро он сам определял «Собрание» как «трилогию вочеловеченья».

Фактам личной — в смысле интимной — биографии Блока всегда уделялось значительное внимание не только широкой публикой, но и серьезными литературоведами. Например, французский исследователь Юбер Жюэн пишет: «Александр Блок представляет русский мистический символизм соловьевского толка. <...> Этапы его творческого пути 1901 — 1907 — 1914 могут быть определены именем женщины»³. Это вполне объяснимо: коль скоро целые главы «романа в стихах» посвящены совершенно конкретным женщинам, но при этом не представляют собой связного рассказа об отношениях с ними, читатель, а равно исследователь, вправе заподозрить тут какой-то намек и тем самым почти неизбежно приходит к мысли о необходимости или желательности узнать об этой истории как можно больше, причем из чисто читательского, равно академического, интереса, чтобы глубже и полнее понять сам стихотворный текст. Поэтому мы не только не думаем осуждать дотошных исследователей, но и со своей стороны склонны принять участие в этих штудиях, чтобы уточнить ряд вопросов.

Начать следовало бы с четкой дихотомии. Стихи и стихотворные циклы Блока, посвященные